

UNA APROXIMACIÓN AL RETRATO DEL ARTISTA EN 1956 DE JAIME GIL DE BIEDMA

Epicteto Díaz
Universidad Complutense

El *Retrato del artista en 1956*, según se indica en el título y en diversos lugares, narra un año en la vida de su autor¹. Pero, si el lector espera encontrar un texto cuya característica dominante sea su «verdad», una verdad comprobable en la realidad exterior, debemos poner esta intención entre paréntesis. El *Retrato* según veremos, rechaza algunas de nuestras expectativas, como el carácter «íntimo» que suele atribuirse a un diario, y, en relación con ello, que pueda expresar la verdadera personalidad, el verdadero «yo» de quien vivió los hechos narrados.

El título del libro alude de forma evidente al *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce. Con esta alusión, y al incluir la denominación «retrato» (en lugar de «auto-retrato»), se estaría marcando el distanciamiento irónico del autor/narrador. Además, los títulos de las tres partes que lo componen también señalan otros referentes literarios: al denominarlas «Las islas de Circe», «Informe sobre la administración general en Filipinas» y «De regreso en Ítaca», se nos da una pauta interpretativa. En la primera y la tercera, las connotaciones homéricas aludirían a un tiempo mítico en el que la óptica de quien relata está traspasada por lo literario. Cualquier intento objetivador en la escritura aparece minado desde sus mismos márgenes; la conciencia de su carácter literario afecta al modo en que el texto refiere a lo exterior: no existe una pura transitividad mediante la cual (como un documento) se relacione con un referente verídico, sino que lo que se nos ofrece es un relato artístico².

En «Las islas de Circe» se narra la estancia del personaje en Filipinas durante los primeros meses de 1956, el viaje en que se produce su encantamiento. Aquí describe las impresiones que le producen los lugares y las personas que encuentra en ese mundo exótico y, fundamentalmente, se alternan la narración de sus aventuras sexuales con reflexiones sobre literatura y la escritura de poemas.

La sección central, la más breve, es una de las sorpresas que aguardan al

1. La tercera sección había aparecido antes, con algunas supresiones, en el *Diario del artista seriamente enfermo*; la mayoría de ellas, como era de suponer, se dan en párrafos de contenido político o sexual (véanse, por ejemplo, en las páginas 117, 119 y 126).

2. Gran parte de los estudios sobre la autobiografía en los últimos años se han centrado en distinguirla de la ficción narrativa. Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique; Moi aussi*. También he tenido en cuenta las teorías de Paul de Man: «Autobiography as De-Facement», en *The Rhetoric of Romanticism*, y *Allegories of Reading*. Nora Catelli lleva a cabo una interesante revisión de Lejeune, de Man y un trabajo juvenil de Bajtin, en *El espacio autobiográfico*.

lector: se trata de un informe administrativo sobre la empresa para la que Gil de Biedma trabajó en Filipinas. Su efecto es anticlimático. Si se incluye, podríamos pensar, es para dar cuenta de unas actividades que durante la primera sección del texto sólo son aludidas, para completar su dibujo. Pero quizá esta inclusión sea sobre todo irónica: el verdadero destinatario del escrito sería el superior jerárquico del empleado que redacta esas páginas, no un lector de literatura. Este «Informe», reduciría al prosaísmo el tiempo «verdadero» en la vida del personaje.

En la tercera sección, «Ítaca», se produce el regreso al hogar. El contraste con la estancia en Filipinas es notable, ya que supone la vuelta a una situación conocida, la pérdida del territorio maravilloso, y además contrae una afección pulmonar que lo inmoviliza en cama. La enfermedad y la situación socio-política del país serían los obstáculos que encuentra el héroe; en este caso, siguiendo la referencia homérica, la derrota de los pretendientes es imposible.

La inclusión de cartas, de opiniones políticas y aventuras eróticas, nos indicaría el carácter personal, íntimo, del *Retrato* y explicaría el porqué de su tardía publicación. De esta manera se revelaría su intimidad, y aparecerían una serie de duplicidades: sus caras públicas, con las que se ve obligado a mantener una impostura, y las privadas, en las que se revelaría la verdad.

Sin embargo, resulta evidente que el grado de intimidad de lo narrado es relativo. En primer lugar nos dice que envía a Carlos Barral y su mujer, por carta, algunas páginas del diario para conocer su opinión; luego también lee parte de él a Gabriel Ferrater. Vemos que, más que hablar consigo mismo, piensa reiteradamente en un receptor³. Y está claro que lee o envía páginas a sus amigos, no para hacer una confesión, sino para que éstos evalúen su calidad literaria.

Si imaginamos que el escritor con luz escasa y en su habitación se dispone a desnudar su alma, en la segunda parte se nos saca de este equívoco: redacta el diario en la oficina, es decir, en medio del trabajo rutinario y quizá rodeado de gente. El comentario que añade no deja lugar a dudas: «Si yo fuese un diarista romántico, condenado a contar lo que ocurre en mi alma, debería cerrar este cuaderno» (p. 131). Como no cree haber descrito minuciosamente su interioridad, le asalta el miedo de que la narración de la estancia en Filipinas parezca demasiado independiente del exterior, del espacio en que transcurrió el relato.

En varias ocasiones dice que corrige el diario y que añade a lo ya escrito. Con ello indica que, sin duda, le interesa más su valor artístico que el documental. En un principio había comenzado su redacción para ejercitarse en la prosa, como un ejercicio de estilo, pero con el tiempo se convierte en un instrumento de autocontrol, una forma de examinar sus actos y omisiones:

3. Carlos Barral recuerda que solían intercambiar escritos en su *Diario de Metropolitano* (p. 9). Véanse las objeciones que pone a este tipo de diario Elias Canetti, *La conciencia de las palabras* (pp. 77 y ss).

...mi vida es casi un continuo soliloquio. Sin embargo me parece tan ajena, tan dada, como cuando estoy en la oficina: en ningún momento la confundo conmigo. Existe una zona donde se produce una discontinuidad, una inversión de la conciencia semejante a un reflejo social. Yo trato conmigo y no encuentro en mí más realidad que la que encuentro en cualquier otro. Ni siquiera me identifico del todo con los recuerdos, a pesar de cómo me poseen aquí. (pp. 153-154)

La primera escisión que encontramos entre identidad pública y privada se refiere a su tendencia sexual. Desde las primeras páginas, con el relato de una serie de experiencias, manifiesta abiertamente su homosexualidad, de manera que se observa una clara separación entre el trabajo y la vida social relacionada con éste y sus peripecias sexuales. La presentación de las escenas eróticas es directa, aunque evita las descripciones pormenorizadas y suele emplear el inglés para suavizar un poco ciertas expresiones. Sus relaciones son casi siempre mera satisfacción del instinto, y algunas no muy satisfactorias: llega a decir que narra una de ellas para olvidarla. Sólo un poco antes de salir de Manila, cuando no quiere mantener contacto carnal con uno de sus amantes, aparece la ternura. El amor únicamente figura como un pasado que contrasta con sus vivencias actuales, con lo que el protagonista denomina «histerismo erótico».

El recuerdo del amor aparece en las primeras páginas y en una de las escenas finales, en la que podemos suponer una intención fundamental en su escritura. En esta última, la evocación surge en una atmósfera navideña:

Días de navidades. Vagamente exasperado, como siempre en estas fechas... Quizá pesa el recuerdo de mis diecinueve y veinte años cuando estuve absolutamente enamorado de Juan Antonio. Nochebuena, Navidad y San Esteban eran tres días —seguidos— imposibles para verse. Jamás conoceré mejor la realidad de una pena que, de niño, cuando el libro de religión decía que era la más insoportable del infierno, a mí me había parecido más llevadera que las llamas y el azufre: la privación de la presencia. (p. 206)

Al escribir también intenta escapar del infierno que supone esa privación: en el pasado, para siempre separados del «yo» actual, están el objeto amoroso, la infancia y el «yo» que sintió ese amor. Lo que queda es la tristeza y el anonimato. Debe subrayarse que el sentimiento se relaciona con la infancia, el tiempo mítico en que no se producía la disociación del «yo», y que con el paso del tiempo la doctrina religiosa muestra su verdad al quedar subvertida: no es la ausencia de Dios la que supone el infierno, sino la del amor.

La segunda oposición de sus identidades pública y privada tiene que ver con la ideología. El momento en que se sitúa la narración es significativo. Los años 50 son fundamentales en la trayectoria literaria de Gil de Biedma; en ellos publica su primer libro de poemas, escribe el diario y sus primeros ensayos. Para el país son los años en que se consolida el régimen y en que algunos empiezan a darse cuenta de la inviabilidad del cambio a corto plazo⁴. La primera

4. Sobre la situación durante esos años son de gran interés las memorias de Carlos Barral y, para Madrid, el volumen de Juan Benet titulado *Otoño en Madrid hacia 1950*. Juan Goytisolo, en *Coto vedado*, también se refiere a las detenciones de conocidos miembros de la oposición el año 56 (p. 271).

sección del *Retrato* reflejaría un escape temporal a esa situación, un olvido, pero no resulta evasiva, dada la atención que presta a la realidad filipina.

Gil de Biedma se define a sí mismo como compañero de viaje del comunismo, algo que no podría hacerse público entonces y que sin duda podría haberle afectado de diversas maneras⁵. En algún momento dice que empieza a interesarse por el trabajo, pero puede comprobarse que uno de los pocos párrafos extensos relacionados con éste (descontando el «Informe») se refiere a las viviendas miserables en que viven muchos trabajadores de la compañía y afirma repetidamente que el medio social en que se mueve (la colonia española) le resulta insoportable.

En relación con sus ideas políticas y sociales encontraremos su preocupación ética. Sus acciones y pensamientos suelen ser sometidos a una evaluación, aunque quizá ésta sea más leve en las aventuras de la primera parte. Especialmente, es perceptible un sentimiento de culpa en las relaciones con su familia y con la escritura⁶. En el primer caso, la crítica ya ha señalado que esto se da en su poesía a causa de sus orígenes burgueses⁷. Los enfrentamientos con la familia se deben a todo tipo de diferencias ideológicas y a pesar de que su responsabilidad está atenuada (por ejemplo, por incompatibilidad de caracteres) persiste siempre el deseo de que sus relaciones fueran de otro modo. En el segundo, el personaje se siente culpable de dilapidar su vida frívolamente en lugar de escribir. Uno de los correctivos que se impone es la redacción del diario (p. 147). Esta actividad le impulsa a buscar la soledad y aislarse del mundo que le rodea, es decir, en cierta medida a despreocuparse del «otro»; y puesto que la escritura debe estar dirigida hacia ese «otro», el mecanismo entra en cortocircuito y resulta ineficaz para aliviar la culpa. Al expresar esta sensación no es gratuito que se refiera a Proust (p. 149).

La voz del «otro» (además de en los diálogos) resuena en las numerosas citas de versos que incluye el texto, con frecuencia de autores ingleses y franceses. Tales citas no tienen sólo una función ornamental. Con ellas se actualiza la literatura, y pueden ser la mejor manera de expresar algún aspecto de la experiencia vivida: en las palabras del «otro» reconoce su propia experiencia. También abundan las discusiones y comentarios literarios que van de Henry Miller a Sánchez Ferlosio, juicios sobre cine o crítica de arte, etc. Como era de esperar, la mayoría se dedica a la escritura poética y, al final, en una larga discusión con Carlos Bousoño, a la definición de la poesía⁸.

Sobre todo debe destacarse la constante preocupación por las opiniones sobre sus poemas. Éstas, en ocasiones, provocan curiosas estrategias defensivas:

5. Habría que señalar que la dedicatoria a su padre desaparece en la edición completa.

6. Parece significativo, por ejemplo, que no incluya ninguna de las cartas que, por la información que nos suministra, debió enviar a sus padres.

7. Dionisio Cañas sintetiza estas opiniones en su antología de poemas de Gil de Biedma, *Vol-ver* (p. 39).

8. Sobre las discusiones en esos años en torno al concepto de poesía puede consultarse la introducción de Luis García Montero a *Diario de Metropolitano*.

así, por ejemplo, se nos da un breve resumen de los comentarios desfavorables de Manuel Sacristán sobre «Las afueras», pero antes hemos leído una desautorización del juez, «parece haber nacido sin velo en el paladar», y luego, al afirmar Sacristán que carece de sistema vital, responde irónicamente (p. 138).

No obstante, ante las acusaciones de pseudomisticismo de Gabriel Ferrater (de que no cree lo que dice en sus poemas) su respuesta es significativa. La poesía queda desvinculada del orden lógico, tiene una manera peculiar de significar y no puede ser sometida a un criterio general de verificación (p. 141). Algo similar ocurre con el texto que leemos.

La exposición a la luz de sus facetas privadas también podría interpretarse como un ejercicio de seducción. Así, para contrarrestar la impresión de frivolidad que pudiera habernos causado «Las islas de Circe», en «Ítaca» desaparece casi por completo la sexualidad, se describe la meticulosa redacción del ensayo sobre Jorge Guillén, los inconvenientes de la enfermedad, etc...

El «yo», según vemos, aparece en sus relaciones con sus amigos, como escritor, empleado o enfermo, en las situaciones más diversas. Sin embargo, su dibujo nunca llega a ser completo. Es mutable e inaprensible. Por ello, en la continuación del párrafo en que define su vida como un soliloquio, nos dice: «Creo que he perdido el sentimiento de mí mismo y que me voy volviendo neutro como un alma sin pena, como una abstracción que no acaba de encarnarse en nada de lo que pienso, digo y hago.» (p. 154). Y, podría añadirse, en nada de lo que escribe. Así, la máscara del «yo» surge al intentar dar forma a lo que antes no la tenía⁹.

La narración muestra las caras ocultas del personaje, pero no puede presentar la «verdadera» identidad del autor, porque el «yo» es precisamente lo «informe», lo anterior a la escritura, lo que sólo puede aparecer a través de unas máscaras de las que el narrador se separa irónicamente.

Bibliografía

- Barral, Carlos, *Diario de Metropolitano*, ed. Luis García Montero, Granada, Diputación Provincial, 1988.
- Benet, Juan, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 1987.
- Canetti, Elias, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1982.
- Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- De Man, Paul, «Autobiography as De-Facement», *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.
- *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- Gil de Biedma, Jaime, *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen, 1974.
- *Volver*, ed. Dionisio Cañas, Madrid, Cátedra, 1989.

9. Véase Paul de Man, «Autobiography as De-Facement».

— *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen, 1991.

Goytisolo, Juan, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

— *Moi aussi*, París, Seuil, 1986.